

El cuerpo colectivo de las pedagogías fílmicas. Una aproximación etnográfica a los ‘afectos de vitalidad’

The collective body of filmic pedagogies. An ethnographic approach to ‘vitality affects’

Aurelio Castro Varela
aurelio.castro@ub.edu<http://orcid.org/0000-0002-9490-5972>
Universidad de Barcelona, España

Recibido 15/11/2018
Aceptado 08/12/2018

Revisado 02/12/2018
Publicado 01/01/2019

Resumen

Los estudios fílmicos han invocado a menudo la figura del espectador como primordial a la hora de entender los poderes y efectos del cine. Pero más allá de esa apelación abstracta y paradójicamente desencarnada, este artículo propone una aproximación metodológica a la corporalidad del público a partir de dos casos de estudio relacionados con las “pedagogías fílmicas” –esto es, con el cruce

Abstract

Film studies have often appeal to the figure of the spectator as fundamental for understanding both the powers and effects of cinema. But beyond such abstract, paradoxically disembodied mention, this paper proposes a methodological approach to the audience corporeality through two case studies related to the so called “filmic pedagogies” – i.e., the historic crossroad between ways of seeing and of learning which arises from the view of moving images. In a nutshell, how

Sugerencias para citar este artículo

Castro Varela, Aurelio (2019). El cuerpo colectivo de las pedagogías fílmicas. Una aproximación etnográfica a los ‘afectos de vitalidad’. Tercio Creciente, 15, págs. 21-34. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

CASTRO VARELA, AURELIO. El cuerpo colectivo de las pedagogías fílmicas. Una aproximación etnográfica a los ‘afectos de vitalidad’. Tercio Creciente, enero 2019. nº 15, pp. 21-34. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

histórico entre formas de ver y de aprender que se instituye en torno al visionado de imágenes en movimiento. En definitiva, ¿cómo una etnografía sobre un proceso de aprendizaje audiovisual, el cual se sitúa en un contexto urbano y fuera de una institución formal, puede dar cuenta de ese “festival de afectos” al que según Roland Barthes llamamos *película*?

can an ethnography about an audiovisual learning process, which takes place in an urban context and out of a formal institution, give an account of that “festival of affects” that, according to Roland Barthes, we call a *movie*?

Palabras clave / Keywords

Espectador, pedagogías filmicas, etnografía, Movimiento 15M, acontecimiento de aprendizaje, afectos de vitalidad.

Spectator, filmic pedagogies, ethnography, 15M Movement, learning event, vitality affects.

Sugerencias para citar este artículo

Castro Varela, Aurelio (2019). El cuerpo colectivo de las pedagogías filmicas. Una aproximación etnográfica a los ‘afectos de vitalidad’. Tercio Creciente, 15, págs. 21-34. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

CASTRO VARELA, AURELIO. El cuerpo colectivo de las pedagogías filmicas. Una aproximación etnográfica a los ‘afectos de vitalidad’. Tercio Creciente, enero 2019. n° 15, pp. 21-34. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

Introducción: un espectador sin cuerpo

“Nous sommes la genèse et la vie momentanée de ce monde suspendu à une somme d’artifices”, asegura Jean Louis Schefer (1997, p. 6), crítico y teórico filmico, al principio de una de sus referencias claves: *L’homme ordinaire du cinéma*. Se trata no obstante de una afirmación que aparece por doquier –aunque sometida a diferentes variaciones– en los principales escritos (y escritores) de cine del pasado siglo. En uno de sus textos más célebres (“El travelling de *Kapo*”), Serge Daney (1998) adopta el relato truncado de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) como referencia ética del cine moderno de la siguiente manera: “La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades” (p. 31). Por su parte, el crítico y documentalista Jean-Louis Comolli (2007) se refiere a 1895 como a una efeméride que conmemora “menos la invención del cine [...] que [...] del espectador como sujeto del cine” (p. 214).

De este modo, el espectador se convierte en coproductor de sentido y en el interlocutor imprescindible de lo que desfila por la pantalla. Incluso Gilles Deleuze (1984) en la últimas páginas de *La imagen-movimiento* sitúa a Alfred Hitchcock como el primer director de la historia del cine que “ya no concibe un film en función de dos términos, el realizador y la película que se ha de hacer,

sino de tres: el realizador, la película, y el público que debe entrar en ella, o cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film (y éste es el sentido explícito del *suspense*, pues el espectador es el primero en ‘conocer’ las relaciones” (p. 281). En *La imagen-tiempo* (1986), continuación de aquel primer volumen, Deleuze piensa asimismo al espectador como “un autómatas espiritual” (pp. 209-232) que es movido a sentir y pensar por el curso de las imágenes.

Esta apelación constante a la figura espectadorial resulta paradójica en la medida en que parecería no tener cuerpo o, en el mejor de los casos, uno apenas “neutral, no sexuado o generizado, no racializado, extranjerizado ni otrificado” (Ciancio, 2016, p. 246). Pese a que el propio Deleuze emparenta al cine moderno con una suerte de platonismo invertido que recupera el cuerpo y lo reconcilia con el pensamiento (vid. 1986, pp. 251-270), ¿qué forma toma y cómo *sucede* esta corporalidad frente a la pantalla? Es como si el discurso acerca del lugar pensante, copartícipe y anónimo del espectador tapase un vacío empírico cuya principal evidencia sería, finalmente, la falta de una presencia encarnada. Dicho de otra manera, ¿cómo esa alusión genérica y principalmente filosófica es capaz de dar el paso hacia una indagación sobre el cuerpo situada en un caso de estudio y, por ende, a dotarse de una cierta metodología (pos) cualitativa?

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

A lo largo de este artículo trataré de explicar cómo he tratado de dar yo mismo, en mi investigación doctoral, ese paso que acaso quepa calificar como *a lo (corpo)real*. El documento de tesis en la que finalmente se materializó, y cuya presentación pública se celebró en enero de 2018, se titula *Estética de la proyección audiovisual. Asamblea, ficción y derecho a la ciudad en Poble Sec*, Barcelona. Pero las proyecciones sobre las que desarrollé un seguimiento etnográfico unos años antes, de 2012 a 2014, tuvieron lugar a partir y a propósito de un proceso de aprendizaje colectivo inscrito en un contexto urbano de Barcelona. El Cinefórum de la Asamblea de Veïns i Veïnes del barrio de Poble Sec (CPS), entre enero y julio de 2012, y el colectivo de cine activista Taller de Ficció de Poble Sec (TdF), desde la primavera de 2012 hasta el verano de 2014, devinieron los dos casos de estudio de la investigación¹. Vinculados al Movimiento 15M que se diseminó por la ciudad tras la ocupación de Plaza Catalunya, la proyección de películas resultó ser su principal método estético a fin de organizar grupos de aprendizaje y discusión en torno a cuestiones de actualidad política o cultural, o bien sobre los conflictos del barrio en el que se emplazaban de una forma periódica e itinerante.

Tanto el CPS como el TdF organizaron en varios centros e instituciones públicas de Poble Sec –como el Centro Cívico El Sortidor, la Casa del Mar o el Ateneu Rebel– espacios destinados a producir conocimiento en común. La proyección de una película de ficción o documental, en el primer caso, o de cortometrajes propios acerca de zonas del barrio urbanísticamente problemáticas, en el segundo, era continuada por un debate en círculo que desgranaba o traducía a la situación presente, de un modo asambleario, las secuencias que acababan de verse. Era

asimismo una manera de conectar una esfera colectiva próxima al Movimiento 15M, la cual se había establecido en Poble Sec desde julio de 2011 a través de una asamblea de vecinas, con la vida cotidiana de su entorno y con otras personas y grupos no necesariamente afines en términos ideológicos. A la vez que el relato de la Transición española, el significado actual de las huelgas generales, la noción de espacio público o la relación entre diseño arquitectónico y convivencia en una plaza del barrio, por poner varios ejemplos, se sometían a consideración mediante el visionado de un filme, la estancia a oscuras –que podía ser en realidad un auditorio, una sala de reuniones o incluso una cocina– daba paso a una reconfiguración del público espectador en participantes de una especie de clase abierta.

Precisamente esa conversión –la de la caja negra del cine en un aula que aproxima lo real y permite verlo y repensarlo en profundidad– es la que han efectuado las pedagogías filmicas desde sus inicios. Prácticas geográfica y temporalmente tan dispares como la del servicio de cinematografía de las Misiones Pedagógicas en España, entre 1931 y 1934; el cine-tren de Alexander Medvedkin en la URSS, entre 1932 y 1933; el Grupo Cine Liberación en Argentina, en los años 60 y 70; o el grupo Dziga Vertov en Francia, de 1968 a 1972, comparten –como dice Serge Daney (2004) a propósito de estos últimos– el haber tomado a su cargo a “un público de alumnos” y “no dejar de volver sobre las imágenes y los sonidos, designarlos, duplicarlos, comentarlos, ponerlos en abismo, [...] tenerlos a la vista, *cuidarlos*” (p. 46).

Como sostiene Elizabeth Ellsworth (2005), el lugar en el que acontece un aprendizaje no está necesariamente en instituciones formales e incluso puede resultar “peculiar, irregular, abnormal or difficult to classify”

(p. 5). Además, en la medida en que esa localización singular proporciona entornos y experiencias que actúan como “pivot point between movement/sensation and thought”, está abriendo también la posibilidad de un devenir subjetivo de las participantes “in the making” (p. 8). Ver una película, en este sentido, “has a material nature that involves biological and molecular events taking place in the body of the viewer and in the physical and imagined space between the viewer and the film” (p. 6). Así pues, ¿cómo investigar ese “acontecimiento” de aprendizaje, humano y material, que en el caso del CPS trataba de producirse una o dos veces al mes en diferentes puntos de Poble Sec, y en el del TdF, de forma más esporádica aunque también *ambulante*²? Pero sobre todo, ¿cómo etnografiar –ya que la etnografía fue uno de los pilares metodológicos de la investigación– lo que hacen las espectadoras cuando miran un filme?

En suma, ¿cómo funcionan los cuerpos singulares de un público de cine orientado al aprendizaje y al debate colectivo, y de qué manera se puede captar y relatar, justamente, esa corporalidad?

La ‘banda sonora’ de la proyección

El Ateneu Rebel es un centro social situado al norte de Poble Sec y gestionado por una asociación cívica izquierdista. En otoño de 2011 e invierno de 2012 cedió en numerosas ocasiones el espacio a la Asamblea de Veïns i Veïnes a fin de que pudiera reunirse allí. Fue también, tras la Casa del Mar y el Centro Cívico del Sortidor³, el lugar elegido para hospedar a las casi

sesenta personas que acudieron a la cuarta sesión del Cinefórum, celebrada el 10 de mayo de 2012. Se proyectó a la sazón *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki y Andrej Ujica, 1992), la cual documenta de forma ensayística el colapso del régimen de Nicolae Ceausescu en Rumania en 1989, para abordar cómo los medios audiovisuales representan la violencia y qué formas de resistencia política debían adoptarse en el barrio frente a la crisis. La huelga general del 29 de marzo se había saldado con más de un centenar de detenidos en Barcelona, y la tentativa por parte de la Generalitat de criminalizar las protestas nos parecía evidente a quienes formábamos parte del grupo motor del Cinefórum.

“[*Videogramas*] es un documental que no conocía, y que me va a generar muchas cosas por cómo estaba hecho. Mucha gente me lo comentó también. Pensar desde otro lugar, y pensar cómo se construyen las historias y los discursos, es lo que nos puede remover por dentro”, explica una coorganizadora habitual de las sesiones del Cinefórum. El debate, que se extendió durante una hora y media, estuvo *dinamizado* al comienzo por el periodista Guillem Martínez y por Felipe Aranguren, miembro del colectivo activista de gente mayor *yayoflautas*. “Era pensar a través de una pieza audiovisual y hacer de ella un relato de lo que podría ser nuestra vida”, recuerda una espectadora asidua, involucrada también por entonces en la Asamblea de Poble Sec. Ambos testimonios se refieren al despliegue intelectual y sensible que se hizo y hacía de la película, la cual llevó a hablar en aquella ocasión sobre los medios de comunicación como productores de mundo, o del dolor y la rabia que experimentaba una persona desempleada.

Si la proyección funcionaba como el centro irradiador de ese aprendizaje en común, aunque luego la cuestión presentada por cada filme –como la de *Videogramas de una revolución*– se trasladase a otro contexto, desviándola a veces totalmente, mi indagación debía también captar lo sucedido en esa hora y media inicial en que un grupo de personas permanecen de forma más o menos silente frente a la pantalla. ¿Qué quiere decir, o más bien, cómo se vuelve inteligible desde la descripción etnográfica, el que unas imágenes nos “remuevan por dentro”, nos hagan “pensar desde otro lugar”, constituyan un relato que toca “nuestra vida”? Ciertamente, una sesión de cine no se ciñe –tal y como acostumbra a hacer la crítica– al filme que se proyecta, sino que –tal y como nos ha recordado una parte de esa crítica– incluye el juego de relaciones que se da en una sala a oscuras y que excede el mero contenido de lo que se ha visto. Roland Barthes (1986) lo explica magistralmente al hablar del “ensueño crepuscular” que “precede a la hipnosis [...] y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de afectos que llamamos una película” (p. 351).

Pero la forma de registrar los afectos de ese festival no está clara. En *El cuerpo del cine*, Raymond Bellour (2013) nos propone un modelo de comprensión que sigue anclado no obstante en un relato en parte autobiográfico, en parte ensayístico, pero en ningún caso empírico⁴. En sus palabras, la sala de proyección es un “lugar virtual” donde se produce el encuentro entre dos cuerpos: “el de las películas, de todas las películas que una por una, plano por plano, lo componen y lo descomponen”, y “el del espectador, al que afecta la visión de cada película,

como indicio de un teatro de memoria de proporciones desmesuradas, a través de cada película y frente a todas las películas” (p. 18). Asimismo, y a diferencia de la teoría filmica psicoanalítica de los años 70 (vid. Baudry, 1978; Metz, 1975), Bellour no asocia este tipo de conjunción corporal al sueño, sino a la hipnosis:

Existe entre el cine y la hipnosis una verdadera correspondencia de dispositivos y esta correspondencia es también el efecto de una historia. Supone así las articulaciones complejas, progresivas y escalonadas, entre tres órdenes de dispositivos: combinaciones de máquinas, situaciones psíquicas (terapéuticas, experimentales), modos de espectáculos que inducen formas de arte. (p. 94-95).

En este sentido, explorar lo que sucede en una sesión de cine pasa por tener en cuenta los signos y evidencias del circuito hipnótico que conecta el cuerpo de la película, en constante movimiento en la pantalla, con el del público, el cual reacciona grupal e individualmente ante tales movimientos. En mi investigación doctoral traté de convertir este esquema en una orientación metodológica que me permitiera emprender una suerte de antropología de la proyección. Además, durante el desarrollo de cada sesión mi posición era la de un espectador cualquiera, si bien situado al final de la sala para intentar abarcar la amplitud de la escena. Pero una de las particularidades de ese espacio es que estaba a oscuras, es decir, que la respuesta del público resultaba más audible que visible. Igualmente, en la medida en que no quería molestar a nadie con mi observación, escuchar, antes ver, se convirtió en la principal forma de desentrañar ese “lugar virtual”.

Según Sarah Pink (2009), la propia idea de observación participante debe ser repensada en la etnografía más allá de la mirada: “Participation might be understood as producing multisensorial and emplaced ways of knowing whereby visual observation is not necessarily privileged” (p. 63). Lo cual implica que el etnógrafo devenga en cierto modo copartícipe de las prácticas que investiga: “The sensory ethnographer would not only observe and document other people’s sensory categories and behaviours, but seek routes through which to develop experience-based empathetic understandings of what others might be experiencing and knowing” (p. 65). En mi caso, como he indicado antes, después de ayudar a montar el equipo de proyección, y en algunos casos tras presentar la sesión, el giro sensorial consistió en sentarme al fondo de la sala y escuchar con atención y anotar el diálogo corporal entre las espectadoras y la película.

De este modo, el espacio de proyección recuerda a lo que R. Murray Schaefer (1993, pp. 7-8) ha definido como “soundscape”; es decir, un entorno acústico aislable como campo de estudio y compuesto de eventos que se escuchan en vez de por objetos que se ven. Ahora bien, ¿cuáles son los eventos que cabía escuchar en aquel? Primero Barthes y años más tarde Bellour, a través del psicólogo Daniel Stern, ya nos ofrecen una respuesta: afectos. La banda sonora que se entabla a modo de interacción entre la película y un público, compuesta a veces por partes más individualizadas y otras veces por momentos más grupales, es de resultados un intercambio de afectos. Pero entonces, ¿cómo relatar por escrito, pasando de las notas de campo al informe final de investigación, ese “festival”? ¿Y hasta qué punto el etnógrafo no puede verse tentado a otorgarle significados

obvios, equivocados y apenas verificados (o difícilmente verificables) a reacciones que son ambivalentes, como por ejemplo una risa o un suspiro?

Afectos de vitalidad

Raymond Bellour habla de un “entonamiento de afectos” que se produce en el espacio de la proyección y que excede la mera mención de emociones discretas como rabia, felicidad, disgusto, temor, sorpresa, etc. Son en contraste los “afectos de vitalidad”, que el psicólogo Daniel Stern (1985) opone a los “categoriales”, los que según Bellour (2013) movilizan el encuentro entre el cuerpo de los espectadores y el audiovisual del filme. Mientras que con los “afectos categoriales”, “desde hace tanto tiempo y sobre todo desde Darwin, se ha querido dotar a las emociones de un sentido reconocible”, los de “vitalidad” resultan “a la vez visibles y psicológicos y suponen la traducción expresiva de una sensación interior” (pp. 171-172). El propio Stern (1985, p. 80), citado por Bellour (ibid.), lo explica de la siguiente forma: “Hay mil sonrisas, mil conductas de levantarse-de-la-silla, mil variaciones en la ejecución de cualquiera y todos los comportamientos, y cada uno presenta un diferente afecto de vitalidad”.

Si bien las criaturas perciben los actos del mundo en los términos de los “afectos de vitalidad” de manera mucho más “exclusiva” que las personas adultas, los espectadores son también “análogos al niño que es su precursor” (Bellour, 2013 p. 173), reencontrándose con un vínculo similar con lo real dentro de una sala de cine. En este sentido, para referir tales “cualidades de

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.www.terciocreciente.com<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

experiencia” se necesita una taxonomía muy diferente a la categorial, fundamentada más bien en expresiones dinámicas o cinéticas: agitación, fugaz, crescendo, explosivo, etc. El siguiente fragmento de mi tesis doctoral, en el que traté precisamente de introducir este tipo de *expresividad* para reescribir y expandir mis notas de campo, aborda un momento de la proyección de *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2005), organizada por el CPS el 27 de febrero de 2012 en la cocina del Centro Cívico del Sortidor⁵. Estos dos párrafos buscan describir *dinámicamente* el juego de acciones y reacciones que se da entre la pantalla y el público:

Ese cuerpo común, que permanece a la espera y a oscuras, va entrando en el juego narrativo que lleva hacia la existencia truncada de Juan Manzanares a través de las palabras de Pepi –las cuales no la desvelan, no obstante, hasta el tercio final de *Veinte años*. Las pisadas sobre la nieve de ella extienden fuera de la pantalla un silencio mancomunado, cuya respiración atraviesa la sala de parte a parte, y cuyas interrupciones, para reír o rumiar alguna reacción, se imbrican al grupo de escenas que transcurre en un pueblo de los Pirineos. Allí fueron a parar, huyendo de la ciudad, otras dos obreras de Numax que formaron una familia y que reciben ahora la visita de la Pepi. Hasta aquí, la película ha ido acumulando reencuentros y recuerdos, ¿pero adónde se dirige y para qué? Muy cerca de mí, una espectadora suspira y parece ponerse otra vez a la espera.

A la que vez que le proporciona un desenlace al ejercicio de memoria en torno a Numax, el atraco de un banco de Valls, tras el que Manzanares es capturado por la Guardia Civil, empuja a la sala a un nuevo cuerpo a cuerpo en el que los afectos giran de golpe. La secuencia se compone de dos entrevistas

–al que era entonces gobernador civil de Tarragona, Vicente Valero, y a Mateu Seguí, abogado de Juan– que van puntuando imágenes de archivo de una televisión local que llegó a retransmitir el suceso. El locutor, excedido por el directo, hace lo que puede. Habla a varios metros de distancia de la sucursal bancaria, en el edificio de enfrente, desde el que apenas vislumbra lo que está ocurriendo dentro. A medida que su locución empieza a juntar obviedades, imprecisiones y absurdos, se suceden también las risas más acá, deteniéndose entremedias para recibir el siguiente despropósito, es decir, acompasadas al ciclo de ese discurso patético y al zoom de la cámara, que intenta colarse en vano en el interior del banco. Veo y oigo a Tomás Lucero, junto a la cocina, sentado en una mesa, al frente de la marea: se levanta un palmo y separa un poco las manos, simétricamente, como a punto de aplaudir. La sala, finalmente, estalla en una gran carcajada colectiva entre la que se incluye la suya. (Castro-Varela, 2008, p.75)

Los suspiros y las risas, los murmullos y los silencios, la modulación de la respiración como signo de (des)atención, estructuran la respuesta de las espectadoras, mientras que el ritmo de esta, acoplado en cierto grado al curso de la película, resulta más audible que visible. Meses después de las sesiones del Cineforum entrevisté a varias espectadoras a propósito de su experiencia durante las proyecciones. La mayoría no recordaban gran cosa (a veces ni siquiera el título de la película), pero sí coincidían en remarcar la naturaleza hipnótica del visionado y su influencia crucial en los debates que se desarrollaban a continuación. Una de ellas lo explica así: “Había una parte de relajación, creo. Lo que tiene de potente la imagen, a diferencia quizá de una

conferencia, es una forma de entrar en ti que es diferente. Te evades y te lleva no sé hacia dónde. Hacia lugares tuyos, más personales. Era ese momento de ir a ver el documental, el momento del silencio y lo que tú recoges, aunque estés con más gente, pero que recibes y te hace pensar en otras cosas. La gente perdía la noción del tiempo”.

Las intervenciones del Taller de Ficció en Poble Sec se espaciaron mucho más que las del CPS, aunque los procedimientos eran muy parecidos, y los lugares en los que se celebraron las sesiones (como el C.C. del Sortidor) fueron en ocasiones los mismos. El grupo estaba formado por ocho vecinas del barrio –entre las que me contaba también yo– interesadas en producir relatos audiovisuales estéticamente alternativos a la lógica documental dominante⁶ sobre lo que estaba ocurriendo en algunos puntos candentes del territorio urbano. Por ejemplo, en la Plaza de las Navas, la mayor de Poble Sec, cuya remodelación tardó más de cinco años en acabarse y cuyo diseño final, a mayores, dio pie a multitud de quejas y problemas de convivencia; o en la calle peatonal Puríssima Concepció, donde un plan urbanístico del Ayuntamiento de Barcelona aprobado a principios de siglo conllevó la expulsión de decenas de vecinas (muchas de las cuales se habían criado allí) y el derribo de tres edificios. Las piezas y materiales que se proyectaron sobre ambos lugares se conjugaban después con un debate en círculo y animaban a repensar la ciudad en términos infraestructurales y relacionales. Se trataba, en definitiva, de un hacer a la vez fílmico y pedagógico sobre lo urbano.

En 2014 la actividad del TdF se trasladó a Puríssima Concepció para conformar un archivo audiovisual sobre la calle, compuesto

principalmente por entrevistas a vecinas y exvecinas, pero también por secuencias de las demoliciones, viejas fotografías, dibujos y mapas cognitivos, etc. Finalmente, el colectivo decidió ocupar el espacio dejado por los derribos, limpiarlo a conciencia y montar en él un cine de verano a partir de una pared pintada de blanco, al fondo del solar, y un letrero que señalase en letras grandes y rojas C-I-N-E-M-A. Las sesiones que se organizaron en el rebautizado como El Solar de la Puri entre primavera y otoño de aquel año juntaban materiales del archivo (sobre todo entrevistas) con algún filme de ficción que pudiera dialogar con los primeros. Esta escena tuvo lugar la noche del 30 de julio, durante una proyección que encadenó las palabras de Samira y Nora, dos hermanas que viven en Puríssima con su familia y que recordaban el pasado de la calle e imaginaban su futuro, con la película de animación *Mi vecino Totoro* (Hayao Miyazaki, 1988):

El audio se escucha ligeramente descompasado de las imágenes, y a veces con zumbidos metálicos, porque grabamos la entrevista con dos micros y Gabriel tuvo que resincronizar después una parte de la banda de sonido. El resultado incomoda un poco, como si las espectadoras fuesen a destiempo del material proyectado. Con todo, al acabar suena un fuerte aplauso y las sonrisas de Samira y Nora se ensanchan un poco más. Los créditos de *Mi vecino Totoro* transitan a continuación la pantalla con su animación colorida. Por primera vez las criaturas se han extendido sobre la lona, todas juntas. Luego marcharán y volverán a cada poco, no siendo capaces de permanecer quietas más de media hora. Saïd se sale del Solar un rato para darle patadas al balón, y un chico mayor, amigo suyo, le llama la atención por estar haciendo ruido. Enseguida entra de nuevo y se tira

junto a sus colegas, a la izquierda de todo y a apenas metro y medio de la proyección.

El hijo de unos vecinos cuya vivienda toca el Solar por el lado contrario al del cine, y que todavía no conoce bien al resto de chavales, se mete en medio del grupo y no se levanta en todo el rato. Debe tener unos ocho años. Hay una larga escena en que una de las niñas protagonistas cae sobre la panza de Totoro, durmiente y mucho más grande que ella. La película se dejar llevar varios minutos por esa escena de relajamiento y sueño, en la que no ocurre nada salvo los plácidos ronquidos del monstruo. Justo en ese momento, Saïd se tiende completamente sobre la lona, apoyando la cabeza en el pecho de otro amigo, y parece participar de ese esparcimiento corporal que se ve en la pantalla mediante su propia posición. Es como un circuito que conecta las imágenes a su forma de estar, y que envuelve su tronco con ellas, suspendiendo por unos minutos la necesidad de moverse. Capturándolo en el curso de ese trance. (Castro-Varela, 2008, p. 238).

Nuevamente, el relato etnográfico intenta explicar la conexión entre la película como cuerpo en movimiento y la posición de los chiquillos que, pese a sus ideas y venidas, al final reproduce la laxitud de las imágenes. Mi opción descriptiva pasa por no revestir ese encuentro de afectos categoriales, o más reconocibles, sino por mantenerlo siempre en un estado de variación constante, equivalente en cierto modo al de una epidermis que se encoge o eriza o transpira en contacto con lo exterior⁷. Dicho de otra manera, esa *piel* en la que dos cuerpos –el del cine y el de las espectadoras– se tocan señalaría aquí la profundidad de lo que podía alcanzar a decir, así como los límites de mi propia mirada (o escucha) situada (vid. Haraway, 1995).

Conclusiones

A lo largo del artículo he señalado, en primer lugar, la paradoja de una crítica de cine que ha invocado constantemente la figura de un espectador desencarnado o sin cuerpo. En segundo lugar, he explicado mi propia tentativa etnográfica para pensar e introducir la corporalidad del público en los dos casos de estudio de mi investigación doctoral, relacionados además con el despliegue de pedagogías fílmicas. De ningún modo presento esta propuesta metodológica como una solución genérica para tapar aquel vacío; soy consciente de que ha surgido bajo las limitaciones prácticas que experimenté al ser –como suele decirse– arte (investigadora) y parte (integrante de ambos colectivos) durante el trabajo de campo. Sin embargo, toda observación situada –si bien en este texto afirmo que se trata más bien de escuchar que de mirar– debe advertir que es precisamente “en la epistemología de las perspectivas parciales donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional” (Haraway, 1995, p. 15).

Las sesiones de cine del CPS y el TdF se desarrollaron a partir de un ensamblaje de elementos humanos y no humanos: el dispositivo de proyección, compuesto asimismo de diversas piezas ensambladas (un cañón de luz, una pantalla, un ordenador, altavoces, etc.); el mobiliario y los lugares y estancias en donde tuvieron lugar, y cuya espacialidad era a su vez remodelada por la propia sesión; prácticas educativas y relacionales basadas en la discusión, la escucha atenta o los cuidados; y por supuesto, el pase de la película. El vínculo entre una pantalla y un espectador es precisamente híbrido en la medida en que dos cuerpos –material el uno y encarnado el otro– se ponen en contacto y establecen una

continuidad de sensaciones y afectos. Por lo tanto, una parte crucial de ese ensamblaje, cuyo funcionamiento debía tratar de entender, era el devenir corporal que se producía en penumbra, viendo el filme, y que luego resultaba en muchos sentidos el disparadero del aprendizaje que iba a intentar darse en torno a un círculo asambleario.

El marco de comprensión que Raymond Bellour establece en *El cuerpo del cine* sobre la proyección de imágenes en movimiento trata de renegociar –fundamentalmente a través del postestructuralismo– muchas de las asunciones que el psicoanálisis había instaurado acerca del espectador filmico. Mientras que la escuela lacaniana atribuyó a menudo al público una cierta minoría de edad (regresión narcisista, confusión momentánea entre realidad y representación, pasividad, etc.) causada por los poderes del dispositivo cinematográfico, Bellour (2013) reinstituye la relación de este último con la hipnosis⁸ y, de forma análoga, la importancia de la “emoción de cine”; es decir, “un estremecimiento de la idea a través de un estremecimiento del cuerpo” (p. 153).

Sin embargo, el libro de Bellour adopta la misma postura epistemológica que muchos otros textos críticos precedentes. Se trata de un relato fundado sobre todo en episodios

autobiográficos, inequívocamente cinéfilo (como su autor), y que no llega a alcanzar una orilla empírica para entender cómo se articula ese “cuerpo del cine” en una sesión concreta. Así pues, en mi investigación doctoral traté de cruzar ese lecho y adaptar ese marco de comprensión a través de una observación etnográfica. Pero en vez de categorizar lo que sucedía con términos que simplificasen las emociones que fluían en el cuarto de proyección, me atuve a subrayar los “afectos de vitalidad” que parecían traslucirse en algunos movimientos, sonidos y gestos. Como dice Daniel Stern, “hay mil sonrisas”. ¿Quién era yo para congelar una de ellas y representarla, por ejemplo, como el mero efecto de “hacer gracia”?

En definitiva, si “el espectador es tanto un ser de multitud como un cuerpo de soledad, escondido en el lugar cerrado del espectáculo pero abierto por este último a todos los vientos” (ibid., p. 137), entonces mi tarea consistió en rastrear los signos que se balancean entre lo común y lo individual, frente a la pantalla, y que fueron en el caso del Cinefórum y el Taller de Ficció de Poble Sec la piel de una corporalidad colectiva asomada a las imágenes y al aprendizaje.

Notas

1. Mi vínculo con ambos casos no vino dado no obstante por el trabajo de campo, sino que era miembro cofundador y coorganizador de sus actividades antes de saber siquiera que iba a investigarlas en mi tesis doctoral. En otro artículo explico las dificultades epistémicas y metodológicas de mantener esas dos posiciones en lo que he calificado como una “investigación en torsión” (vid. Castro-Varela, 2008b).
2. Tales sesiones entroncan así con las formas itinerantes que adoptó el cinematógrafo en sus inicios (vid. Allen, 1998, 1980; Deslandes y Richard, 1968: 137-143), algunas de las cuales prosiguieron a partir de los años 30 del siglo XX a partir de proyectos políticos y/o pedagógicos como los mencionados anteriormente.
3. La Casa del Mar es un edificio público de la Generalitat de Catalunya ubicado en los confines de Poble Sec con la zona portuaria de Barcelona; en su auditorio suelen celebrarse fundamentalmente congresos y actos oficiales. El Centro Cívico del Sortidor es un equipamiento sociocultural ubicado en la plaza del mismo nombre, una de las más concurridas del barrio.
4. De hecho, las referencias de Schefer, Daney (Perseverancia) y Comolli (Ver y poder) que se han citado antes comparten un tono marcadamente autobiográfico y cinéfilo; como si el espectador fuese casi por defecto lo segundo, con los rasgos socioculturales que suelen atribuírsele: varón blanco y europeo.
5. La película muestra la vida a principios del siglo XXI de un grupo de trabajadoras que habían ocupado una fábrica barcelonesa en 1979. Al mismo tiempo, compone una contranarrativa de la Transición española, cuyo relato hegemónico también se estaba poniendo en duda por parte del Movimiento 15M.
6. A partir de la obra de ciertos realizadores contemporáneos como Pedro Costa o Jia Zhang-ke, pero sobre todo de *El espectador emancipado* (2010) de Jacques Rancière, la práctica del TdF se apoyó en una reconceptualización de la idea de ficción, según la cual esta ya no consiste en “contar invenciones” o “apariencias” opuestas a la realidad, sino en un “trabajo” que pasa por “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y de significaciones”; en definitiva, el “trabajo de la ficción” es aquel que establece “relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (p. 104).
7. Según Sara Ahmed (2004), la piel nos aparta de los otros y de lo otro, pero también es una superficie corporal que media “the relationship between internal and external, or inside and outside” (p. 29).

8. Jonathan Crary (2008, p. 75) nos recuerda precisamente que “la hipnosis y la sugestión serían menospreciadas [por Sigmund Freud], consideradas prácticas dirigidas hacia procesos automáticos (procesos inferiores, más instintivos y cercanos a la animalidad) en lugar de procedimientos racionales que contaban con la participación y fuerza de voluntad consciente del paciente”: “La renuncia a la hipnosis se impuso a pesar de la enorme cantidad de evidencia clínica que indicaba que los sujetos hipnotizados esencialmente conservaban su libertad. Desde el momento en que Freud cambió su opinión sobre ella, la hipnosis ha continuado siendo un fenómeno culturalmente turbador, precisamente porque se resiste a la racionalización o el control científico, más que porque constituya un ‘asalto a la dignidad del paciente’, como se solía alegar”.

Referencias

- Ahmed, Sara (2004). *Collective Feelings. Or, The Impressions Left by Others*. Theory, Culture & Society, 21(2): 25-42. DOI: 10.1177/0263276404042133
- Allen, Robert C. (1980). *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press.
- Allen, Robert C. (1998). *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*. En Annette Kuhn y Jackie Stacey (eds.), *Screen Histories: A Screen Reader*, 13-21. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudry, Jean-Louis (1978). *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros.
- Bellour, Raymond (2013). *El cuerpo del cine: hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Castro-Varela, Aurelio (2008). *Estética de la proyección audiovisual. Asamblea, ficción y derecho a la ciudad en Poble Sec, Barcelona* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/461980>
- Castro-Varela, Aurelio (2008b). ‘Going Researcher’ in the Occupy Poble Sec Cinema Forum: listening to the screenings and tracing a fluid assemblage of learning and care. *Ethnography and Education Journal*, 13(3), 396-412. DOI: 10.1080/17457823.2018.1448999
- Ciancio, Belén (2016). *El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y*

ISSN: 2340-9096

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc>.

www.terciocreciente.com

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC>

Investigación

<https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.2>

teratologías del género y de la (pos)memoria. *Daimon, Revista Internacional de Filosofía*, 5, 245-256.

Comolli, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelio Rivera.

Crary, Jonathan (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

Daney, Serge (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El Amante y Tatanka S.A.

Daney, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Deslandes, Jacques & Richards, Jacques (1968). *Histoire comparée du cinéma vol. II*. Tournai: Castesman.

Ellsworth, Elizabeth (2005). *Places of learning : Media, Architecture, Pedagogy*. New York: Routledge.

Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, 251-311. Madrid: Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer.

Metz, Christian (1975). *Le Film de fiction et son spectateur*. *Communications*, 23, 108-135. Paris: Éditions du Seuil.

Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Schafer, Raymond M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.

Schefer, Jean Louis (1997). *L'homme ordinaire dun cinéma*. París: Cahiers du cinéma.

Stern, Daniel (1985). *The Interpersonal World of the Infant: a View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.